

be dícsérte, Frank Sinatra, Warren Beatty és Truman Capote a kedvenc filmjeik közt emlegették. És most jön az igazi ironia! Történt, hogy a film hősnője, Linda Lovelace, akinek az orvosok szerint a torkában volt a csiklója, ezért méretre való tekintet nélkül, merő élvezetből nyelt be tövig minden útjába kerülő faszt, filmje totális sikerét követően egy évvel meghívást kapott egy mainstream mozi bemutatójára Hollywoodba. Ez a film az *Utolsó tangó Párizsban* volt; aki még nem látta, intézkedjen. Az isteni Linda, a szórakoztatóipar legdrágább torka – Pavarotti, Domingo együtt sem érnek fel hozzá – beszállt a rá várakozó Rolls-Royce limuzinba, lehajtotta a hátsó ablakát, és annyit lehelt az újságírók mikrofonjába: „Ez a film egyenesen undorító”.

Erről megint beugrik valami; egyszer Woody Allent megkérdezték, hogy szerint-e mocskos-e a szex? Mire ő azt válaszolta: „Á, csak ha jól csinálják.”

SÉLLEI NÓRA

Nem a populáris kultúrára, avagy nem és (populáris) kultúra

A SZINGLIREGÉNY ESETE

A szingliregény a legújabb keletű műfaj azok közül, melyekről a 2008-as Debreceeni Irodalmi Napokon szó volt, hiszen még a szappanopera is (amelyről az eredeti terv szerint szintén szó esett volna) közel nyolc évtizedes múltra tekint vissza. Utóbbi az 1930-as évek Amerikájában napközben sugárzott rádiójáték-sorozat formájában indult, amihez hasonló annak idején a mi *Szabó családunk* volt. Mint azt a kritikusok hangsúlyozni szokták, „a szappanoperával eredetileg szándékosan és kizárólag a nőket célozták meg az amerikai rádiók”, és nagyon egyszerű – „nőkre szabott” – jellemrajzok, könnyen érthető előfeltevések játszottak bennük kulcsszerpet. Továbbá azt is figyelembe vették, hogy a célközönség, azaz a házimunkát végző, gyerekek nevelésével elfoglalt nők úgy is követni tudják a műsort, hogy állandóan megzavarják őket a rádióhallgatásban.¹ Az elnevezés is ebből a kultúr-szociológiai háttérből származik: a műsorokba iktatott, szintén a nőket megcélzó (szappan)reklámok adják meg a kulcsot az elnevezés megfontolásához. A szappanopera tehát jelentős múlttal rendelkezik, mi több, története során változásokon is keresztülment, mindez azonban – különösen nálunk – csak kevésbé keltette fel a tudományos érdeklődést és nem vált vizsgálat tárgyává. A szingliregény ilyen szempontból még nehezebb helyzetben van, mert teljesen új jelenség, és nemcsak nálunk, hanem az angol nyelvterületen is, hiszen mind az ekként kategorizált szövegek, mind az elnevezés egy-másfél évtizedes múltra tekint vissza. A műfaj újdonsága sokak szemében eleve problematikusá teszi ezt a szövegkorpuszt, pusztán múlt, efemer, divatos (értsd: ideiglenes) jelenségnek – és ha a kultúrát *elit*kul-

túraként értelmezzük – még csak nem is kulturális jelenségnek tartják. Pedig – Menyhért Annát idézve, aki 2002-ben így kezdi így az *Élet és Irodalom*ba írt *Ex Libris*-ét négy szingliregényről: „Létezik ez a műfaj. Az eladónő fogalomhasználati biztonsága eloszlatja kétségeimet. Amikor a könyvesboltban a *Bridget Jones naplójá*-hoz hasonló könyvet kerestem, azt kérdezte: szingliregény?”²

Ebből a párbeszédből kiderül, hogy az eladónő magától értetődő megnevezése híven jelzi a kifejezés státusát, amely részévé vált a diszkurzusnak, és tegyük hozzá: több szófajban is létezik (főnév, melléknév). Ugyanakkor a magas/elitkultúra és irodalom és irodalomtudomány védelmezői ismét tiltakozhatnak: hol van itt a tudományos legitimáció, hiszen attól, hogy a könyvesbolti eladónő így nevezi, még nem biztos, hogy ezt irodalmi műfajként lehet kezelni. Hisz hol van felhatalmazva a könyvesbolti eladó – sőt, eladónő – arra, hogy irodalomkritikai terminusokat gyártson, illetve hogy egy irodalomkritikus (jelen esetben Menyhért Anna) az eladónő „tudására” támaszkodjon, amikor megnevezi vizsgálata tárgyát. Ezeket a gondolatbeli ellenvetéseket végigfuttatva azt látjuk: a párbeszéd túlmutat önmagán és meglehetősen profán primér jelentésén, mert felszínre hozza annak a kérdését is, hogy miképpen nyer irodalmi státust egy jelenség, és hogy vajon a műfaj és az elnevezés eredete miképp befolyásolja a kulturális recepciót.

Ez a kérdés azért fontos, mert a szingliregény a populáris kultúrába való egyértelmű beágyazottságán túl igen erőteljes nemi markerekkel is rendelkezik. A szingliregény – a népszerű irodalomnak szentelt Debreceni Irodalmi Napokon szereplő műfajok közül a szappanoperával és bizonyos mértékben a naplóval együtt – úgynevezett női műfaj. És ha szó szerint nem igaz is, hogy a műfaj elnevezése a már említett könyvesbolti eladónőhöz kötődik, a (női) kritikus és az eladó(nő) közti párbeszédet akár úgy is tekinthetjük, mint amely metaforikusan kifejezi a műfaj nőneműségét – kritikai nőneműsítését. De nemcsak azt. A kultúra bizonyos rétegeinek – s hangsúlyosan a népszerű (avagy tömeg-)kultúrának – az akár látható, akár láthatatlan nemi kódoltsága, mint erre már több elméletűrő rámutatott, összefonódik egyéb asszociációs mezőkkel, melyek egyúttal értékítéletet is implikálnak. A magyar nyelv kellőképpen fejezi ki ezeket az értékítéleteket, hiszen ha valaki azt mondja, valami elnőiesedik, akkor az nyilvánvalóan negatív értékítéletet hordoz. Ez történik, amikor azt halljuk, mennyire elnőiesedett a pedagógusszakma (ellentétben mondjuk korábbi korszakokkal, amikor a gimnáziumi tanárok többsége komoly és tudós férfiember volt), de ugyanezt az értékítéletet lehet sokszor hallani (kihallani), amikor összemosódik a felsőoktatás elnőiesedése (mind a hallgatókat, de még hangsúlyosabban az oktatókat tekintve) a tömegoktatással, és „természetszerűen” mindez egyúttal színvonalassal válik egyenlővé.

Anélkül, hogy ennek az oktatásszociológiai problémának a részleteibe belemennék, hiszen ez nem is szakmám, nem is feladatom jelen pillanatban, hadd hívjam fel a figyelmet az „el-” igekötő szemantikájára ebben a kifejezésben, illetve arra, hogy az elnőiesedés kifejezésben – egy irodalmi műfaj nőiességében – és a hozzá kapcsolódó asszociációsorban mennyire benne van a magas/elitkultúrát fenyegető tömeg réme, s hogy ennek a tömegnek neve is van. De hogy kellően tudományos módon, (férfi)tekintélyek megszólalásaival is alátámaszom ezt az állítást, hadd idézzem Andreas Huyssent, aki a következőképp ír erről a jelenségről:

„[L]eginkább az a 19. században teret nyerő eszme érdekes itt, amely a tömegkultúrát a nővel kapcsolta össze, míg az igazi kultúra a férfi kiváltsága maradt.”³ Hozzáteszi, hogy nem magának a kultúrának a kettéosztottsága és egyúttal nemiséggel való felruházása az érdekes ebben a kortörténeti jelenségben, hiszen a nőket korábban is kizárták a magas művészetből: „Valami másról volt szó azonban, amikor a 19. század vége és a 20. század eleje felidézte a »kapukat döngető« tömeg rémét [...] és az evvel járó kulturális–civilizációs hanyatlás felett siránkozott, mindig a tömegkultúrát hibáztatva. A születő szocializmus és az első nőmozgalmak idején a kapukat döngető tömeget sok esetben a férfiak uralta kultúra kapui előtt bebocsátásra várakozó nők jelentették. Érdekes megvizsgálni, hogy a századforduló poitikai, pszichológiai, esztétikai beszédmódja hogy nőneműsítette [genders as feminine] a tömeget és tömegkultúrát, miközben a magas kultúrát (legyen az hagyományos vagy modern) változatlanul a férfiak uralták.”⁴

Ez az állítás ellentmondani látszik annak, hogy az Irodalmi Napok témái között több olyan műfaj is szerepel, melyek miközben népszerűnek tekinthetők, kifejezetten hímneműek: ilyen a sci-fi, nagyrészt a krimi is, bár azon Agatha Christie pl. elég komoly lyukakat ütött Miss Marple apró, vénlányos – és a femininizált belga „másik”, azaz Poirot kifinomult (avagy elnőiesedett) – kezével; és „természetesen” az erotikus írások is sokáig férfiprivilegiumnak számítottak abból ez igen egyszerű kulturális logikából következően, hogy a vágy tárgya *per definitionem* a nő (volt). Ezen ellenpéldák tehát mintha aláásni látszanának annak az állításnak az igazságát, hogy a népszerű kultúra nőneműként tételeződik. Ugyanakkor ha fordítva tesszük fel a kérdést, azaz hogy miként is tételezi magát a magaskultúra, akkor lehet, hogy mégiscsak alá lehet támasztani Huyssen állítását. A magaskultúra explicit módon sosem nemesítette magát a szó „nemi markerekkel ellát” jelentésében (legfeljebb a szó elitértelmében „nemesítette”), ugyanakkor a jellegzetesen „női” műfajok (és témák) kizárásával, azoknak való ellenállással implicit módon mégiscsak rendelkezik valamiféle nemmel, amelyet ugyan az univerzális humanitás álcája mögé bújtat, de valójában épp azáltal, hogy kizárja a nőit, mégiscsak maszkulinként tételeződik. De ez nem zárja ki azt sem, hogy a népszerű kultúra bizonyos elemei is ne legyenek maszkulinok a kulturális tudattalanban. Azonban ha továbbgondoljuk ezeknek a népszerű maszkulin műfajoknak a kulturális kódjait és tematikáját, akkor azt látjuk, mintha olyan elemekre játszanának rá (szexualitás, bűnelkövetés, fantázia), melyeket a maszkulinitás „normális” (kulturálisan elfogadott, kulturálisan konstruált – mondanám angolul, hogy „proper”) jelentése kizár magából. Azaz a népszerű maszkulin műfajok is mintha arról beszélnének, azt tematizálnák explicitebb módon, ami csak igen ritkán jelenik meg az elitkultúrába sorolt szövegekben: mintha a népszerű maszkulin műfajok olyan kulturális kódokként működnek, amelyekben el lehet mondani a legitimizált maszkulinitás „másik”-ját, a domináns diszkurzusok által eltakart, elfojtott (szexualizált, kriminalizált, fantáziáló), s ezért ki is rekesztett maszkulinitást. Azaz: közös elemnek tűnik a népszerűnek nyilvánított, a népszerű műfajok kategóriájába sorolt műfajokban az, hogy valamilyen módon a legitim, domináns kultúra „másik”-ját artikulálják egy alternatív irodalmi kódrendszer létrehozásával és segítségével révén.⁵

Innen pedig visszatérhetünk a szingliregényre és arra kérdésre, hogy ennek a műfajnak a nemi kódoltsága vajon mit jelent abban a kulturális diszkurzusrendszerben, amelybe belekerült látszólag igen rövid (és ezért, de nőneműsége okán is igen kis pedigrével és renoméval rendelkező) története folyamán. De mihelyt kimondtam ezt a mondatot, azonnal újra is kell gondolnom. A szingliregény ugyanis nem múlt nélküli műfaj. Mi több, épp olyan hosszú történettel és értékes pedigrével rendelkezik, mint bármely regény – már amennyire ez értékes pedigré. Hiszen ha egyébként nem gondoltunk volna még bele, akkor Veres Andrásnak a Debreceni Irodalmi Napok meghívójába is beletett szövegrészletéből is kiderül, hogy a regény mint műfaj eleve az irodalom népszerű regisztereiből származik. De ehhez én hozzátennék valamit: az angol nyelvű kultúrákban létrejöttekor a regény nemcsak hogy a népszerű kategóriába tartozott, hanem a regény születése igen nagy mértékben összefonódott egy új és nem túlságosan művelt olvasói réteg megjelenésével. A művelt olvasó inkább a klasszicista hőseposzokon és ódákon, azok mitikus allúziórendszerén élezte (férfi)elméjét. Az új olvasó viszont a középosztálybeli nőknek mint olvasóközönségnek éppen a 18. század végén igen jelentősen megnőtt rétege volt, mi több, a regények íróinak nagy része is nő volt. Kutatások kimutatták, hogy a 18. századik második felében több száz írónő írt regényeket Angliában,⁶ mi több, sok esetben – ha úgy tetszik, promóciós céllal – nagyon sok férfi is női álnevet használt regényei kiadásához.⁷ És ha a témákat tekintjük, akkor azt is látjuk, hogy a regényműfajok jelentős része (otthonregény, etikettregény, érzékenységregény, és persze nem utolsósorban a legklasszikusabb: a szerelmes románc) elsősorban női műfajként jött létre.

Hol akkor a probléma? Hisz úgy tűnik, hogy a regényt akár nőneműnek is tekinthetjük, így a szingliregény teljesen problémamentesen illeszkedik bele a hagyományba, amennyiben elfogadjuk, hogy tartalmilag, a cselekmény szintjén sok szempontból a Jane Austen-i etikettregény – s egyben románcos történet – leszármaazottja, mi több, nemcsak tartalmilag, hanem nagyon tudatos intertextuális utalások révén is, hiszen Helen Fieldingtől a *Bridget Jones naplója*,⁸ mely a műfaj ikonikus szövege (avagy „összövege”) explicit formában is „elismeri” a Jane Austen-i hagyományt, illetve hagyatkozik rá, tudatosan beírva magát ebbe a diszkurzusba. Márpedig a Jane Austen-i hagyomány elég régi pedigré. Csakhogy ha ennek a hagyománynak a kanonizációs folyamatát nézzük, akkor az austeni regénynek a magaskultúrában elfoglalt státusa közel sem volt ennyire egyértelmű. Ehhez viszont egy rövid angol irodalomtörténeti kitérőt kell tenni, mivel a szingliregény (mint persze a műfajok többsége) „importcikk”, így kulturális pozíciójának megértéséhez bele kell látnunk az angol regényhagyományba is. Amikor 1948-ban F.R. Leavis kanonizálta az angol regényhagyományt, akkor abba belefért ugyan Jane Austen és George Eliot, azonban ennek oka Leavis előfeltevésében rejtett, mely a regénynek morális funkciót tulajdonított,¹⁰ ugyanakkor mindkét említett írónő esetében le- és elfedte a morális tartalomra való fókuszálását, hogy szövegeik nagy része egyúttal hangsúlyosan női szöveg is. Mi több, ironikus módon, George Eliotot intellektualizmusa (és talán kinézete) miatt sokáig kifejezetten maskulin íróként értelmezték. Hosszú időnek kellett eltelnie, míg olyan írónők, mint Charlotte Brontë, Emily Brontë vagy Elizabeth Gaskell (akinek regényvilága

semmivel sem alávalóbb Dickensénél) vagy a modernisták közül Virginia Woolf bekerült az angol kánonba, s utóbbival együtt Jane Austen regényvilágának nőiesége is artikulálódott. Ugyanis mintha az történt volna, hogy mihelyt a regény elnyerte helyét a *nem* marginális, hanem a magaskultúrába tartozó műfajok között, mintha elfelejtette volna (a kritikusok elfelejtették volna) a műfaj eredetének bizonyos részeit, a gyökerek némelyikét, azaz azt, hogy a regény kialakulása milyen nagy mértékben összefüggött a 18. század végi széles rétegeket jelentő (női) olvasóközönség létrejöttével.

Ennek – ismét visszatérve a szingliregényre – részben az is a következménye, hogy amikor létrejönni látszik egy újabb „jellegzetesen” női regényműfaj, akkor annak a műfajnak minduntalan meg kell küzdenie egyrészt a nőiség, másrészt a népszerűség, harmadrészt a kívülről – többnyire az irodalom diszkurzív keretein túlról – jövés negatív címkéjével (de mint látni fogjuk, ez a kulturális másság egyéb fogalmakban is tétéleződhet), és kialakul körülötte egy olyan kritikai narratíva, mely úgy tünteti fel, mintha gyökértelen lenne, mintha a semmiből jönne az adott műfaj, merthogy addigra „a” műfaj („a” nagybetűs regény) már az elitkultúra kritikai kontextusából beszél ezekhez az alműfajokhoz. Ezt látjuk a két világháború között az úgynevezett „middle-brow” irodalom esetében, mely egy közepesen művelt, és – talán már nem is számít meglepetésnek – akárcsak a 18. század végén, ismét elsősorban női olvasórteget szólít meg, és részben a magas modernizmus sokak számára érthetetlen vagy legalábbis élvezhetetlen elitkultúrájával szemben vagy mellett jön létre.¹¹ Mint arra Nicole Humble rámutat, ez a kifejezetten a középosztály női olvasórteget megcélzó regénytípus (akárcsak az austeni regény annak idején) a domesztikus női térnek, a női vágyaknak, a női életmód változó kereteinek textuális újradefiniálására tesz kísérletet műfaji hibriditása révén, ugyanakkor igen mélyen beíródik abba is, amit most fogyasztói kultúrának nevezünk,¹² mégpedig nemcsak tematikája, hanem a regények eladási példányszáma, marketingje stb. révén is. Talán az sem véletlen, hogy ez a regénytípus akkor jött létre, amikorra egyrészt lecsengett a feminizmus első hulláma, de úgy ért véget (mint ezt sejteni lehet), hogy az eredmény ambivalens lett, mert nyilvánvaló, hogy a nők szavazójogának elnyerése és pl. az egyetemek kapuinak megnyílása csak formai lehetőség, amely nem jelentette automatikusan sem a nemekről való gondolkodás (a diszkurzusok), sem a társadalmi intézményrendszerek automatikus átstrukturálását. Azaz kinyíltak bizonyos új pszichikai és társadalmi terek, de ezek egy része a fantázia, a pusztán lehetőségek birodalmába került, és a middle-brow regény a mindebből eredő szorongások valamiféle kiélésének és megmutatásának is tekinthető.

De mi köze mindennek a szingliregényhez? Merthogy végül is arról lenne itt szó. A kérdés megválaszolásához vissza kell térni az elnevezés kiindulópontjára, arra a pillanatra, amikor a kifejezés bekerül az irodalmi diszkurzusba: a könyvesbolti eladónő definíciójára. Mit is implicál szimbolikusan ez az eredetpont? A műfaj összefonódását a laikussággal, a tudományon és a kritikai hagyományon kívülről jövővel, összefonódását két nő (az eladónő és a – tegyük hozzá: az adott helyzetben tanácstalan – női kritikus) párbeszédével, amelyben ráadásul a kulturálisan kevésbé tudó(s) eladónő az, aki tudóssá válik és definiál; valamint összefonódik

azzal is, amit szintén sokszor emlegetnek nemcsak a szingliregénnyel, hanem általában a népszerű irodalommal kapcsolatban: a kultúra árucikké, a fogyasztói kultúrát kiszolgáló produktummá válásával (ne feledjük: boltban vagyunk). Ezt persze meg lehet élni veszteségként, akár kulturális elkorcsosulásként (már megint az ominózus „el”- igekötő), degenerálódásként is. Más szempontból viszont fel lehet fogni úgy is, mint egy műfaj önmegújítását, mely egyúttal vissza is vezeti az olvasót olyan gyökerekhez, gyökércsoportokhoz, melyeket a domináns kritikai diszkurzus elfelejteni látszik. Ebben a folyamatban viszont akár meglepetések is érhetik az olvasókat és a kritikusokat, hiszen – és erről is volt már szó – a populáris és az elit-kultúra határai nem egyszer s mindenkorra vannak definiálva: változhatnak, elcsúszhatnak, s ebből következően mind a hozzájuk tapadó értékítéletek, mind a fogalmak tartalmai változhatnak. Erre jó példa a két háború közti, 50-es évekre is átnyúló „női regény”, mint ahogy a részben ezen szövegek alapján készült Hitchcock-filmek is, hiszen mindkettőnek megváltozott az irodalmi és filmművészeti kánonban elfoglalt helye az elmúlt egy-két évtizedben: a mai angol irodalomtörténet átértelmezte a modernizmus fogalmát, s az újba beletartozik a „női regény” éppúgy, mint az ugyanebben a korszakban megjelenő „kemény krimi”. A női regény és egyéb populáris műfajok újraértelmezése tehát kihatott a korszakfogalom tartalmára, hiszen az már nem pusztán a modernizmus elitirodalmát jelenti.

Hogy ugyanilyen hatása lesz-e a szingliregénynek, azt nyilván nem lehet most megjósolni. Azaz, hogy visszautaljak Kamarás Iván előadásának egyik metaforájára: nem tudom, hogy „rövidáru” lesz-e a szingliregény. Ugyanakkor úgy gondolom, a szingliregény alkalmas lehet bizonyos fogalmak újraértelmezésére, mert a legjobb szingliregények távol állnak attól, amivel a népszerű (női) irodalmat sokszor vádolni szokták: hogy problémamentesen, ha úgy tetszik, öltés-, avagy varrásmentesen beírjanak domináns ideológiai értékeket. Ezek a szövegek nem ajánlanak fel olyan kényelmes szubjektumpozíciókat az olvasók számára, amelyekbe gondolkodás nélkül, értékítéleteink felülvizsgálata nélkül bele lehetne helyezkedni. Ennek oka pedig a szingliregény mibenlétében, kialakulásának körülményeiben rejlik, de magyar recepciójában és megítélésében szerepe van az angol és a magyar irodalomtudományi beszédmódok közötti különbségnek csakúgy, mint magának a műfaji elnevezésnek és az elnevezés implikációinak. A magyar szingliregény elnevezés ugyanis nem pontos megfelelője az angol terminusnak, és nemcsak abból a szempontból, amelyről másutt írtam,¹³ azaz hogy a „chick lit” és a szingliregény szónak mennyire eltérő konnotációi vannak, hanem azért sem felel meg a két nyelv szóhasználatának egymásnak, mert bár az angol kifejezés egyértelműen női markerrel látja el a műfajt („pipiregény”), ennek az önironikus elnevezésnek megvan a hímnemű párja is a „lad lit”-ben („legényregény”). Ezzel szemben magyarul – annak ellenére, hogy elvileg a szingli mint életmód- és mint műfaji elnevezés akár férfiakra és a Nick Hornby-féle szövegekre is vonatkozhatna – a kifejezés egyértelmű nemi aszimmetriát rejt magában: a szingliregény egyértelműen női műfajként vált ismertté, annak minden kulturális jelölőjével együtt. A Nick Hornby-féle szövegeknek pedig ha van is műfaji elnevezésük, az sokkal kevésbé terjedt el, minek következtében azoknak a szövegeknek a „lad lit”-specifikumai, melyek egyúttal genderspecifikumok is, sokkal kevésbé váltak láthatóvá. Tehát

mutatis mutandis egy újabb szinten ugyanazt figyelhetjük meg, mint az elit- és a populáris kultúra viszonylatában: a férfiszöveg sokkal kevésbé hordozza a nemi markereket, noha „eredetileg” (és ez igen ironikus), az angol kultúrában a Nick Hornby-féle szövegek nagyon tudatosan bizonyos típusú női szövegek férfi ellenpontjaként jöttek létre, fordított sorrendben újrarájátszva Joyce *Ulysses*-ének és Woolf *Mrs. Dalloway*-ének a viszonyát.¹⁴ Maga Nick Hornby ekképpen vall erről: „Általában nőírók könyveit olvasom, mert jobban kedvelem, tudja, a mindennapi, otthoni [domestic] történeteket. [...] Meg akartam próbálni megírni a legjobb írónők némelyikének férfi megfelelőjét – úgy tűnt, mintha nem lenne semmi arról, hogy mi zajlik egy átlagos fickó fejében.”¹⁵

A szingliregény magyarul tehát a „chick lit” megfelelője, melynek ugyanakkor „magyarul” (a magyar irodalomtudományban és irodalmi közbeszédben) nincs hímnemű párja.¹⁶ Ekképp a magyar műfaji meghatározás kindulópontjául szolgálhat az angol „chick lit” összövege, a *Bridget Jones naplója*, melynek a főszereplője (női) szingli, az „1990-es évek egyfajta női »akárki«-je,”¹⁷ aki megpróbál megküzdenni a független, emnicipált, fiatal, kvalifikált munkát végző nővel szembeni elvárásokkal, de ugyanakkor maga is egy vágyott életforma elérésére törekszik. Dominic Head egyenesen „életmód-prózának” hívja, amely „az 1990-es évek *Zeitgeist*-jét fejezi ki,” és amelynek fő eleme az, hogy „huszonvalahány-éves-nő-együtt-lakik-másokkal-élete-tele-mindenféle-bosszantó-dologgal-amit-jelentősen-csökkeneni-lehetne-a-megfelelő-pasi-megtalálásával.”¹⁸ Ez a cselekményelem tökéletesen beleillik a szerelmi románcba, mely azonban, ne feledjük, a mostanra sokkal nagyobb presztízsű Jane Austen-i regényig vezetheti vissza történetét (a *Bridget Jones* tehát nem véletlenül *Büszkeség és balítélet*-intertext). A műfaj ugyanakkor arról is szól, hogy miképpen pozicionálhatja magát egy (regényhős)nő abban a szövegtérben, amelyet az 1990-es évek felkínál neki, és amelynek – ismét az angol kontextusban – integráns része annak tudata, hogy lezajlott a feminizmus második hulláma, annak összes szociológiai, szociálpszichológiai és textuális következményével együtt. A szingliregényben ugyanis megvan az a fajta tudatosság, amelyet a posztfeminista létállapot jelent, de a szónak nem abban az értelmében, amely túlhaladottnak tekintené a feminizmust, hanem abban az értelemben, hogy tudatában van a szubjektum elkerülhetetlen – már-mindig-is – diszkurzív írottságával, azzal, hogy nem lehet problémátlan (utópisztikus) emancipáció-narratívát írni. A szingliregény a posztfeminizmus ellentmondásosságát – és ezen ellentmondásosságnak az önironikus tudatát – szövegszinten jeleníti meg: ebből fakad humora is.

A műfajnak ez a két tematikai és regényhagyományi aspektusa – az önálló, önazonosságát határozottan megjelenítő, autonóm nő a maga emancipáció-narratívájával és a leghagyományosabb románcos történet – feszültséget teremt a szövegekben, minek következtében különféle olvasói közösségek eltérő módon reagálnak rá, mert az eleve ellentmondásos szöveg különféle részei által érzik magukat megszólíttatva. A tematikán túl a szingliregénynek a narrációs módja is jellegzetes: egyes szám első személyű elbeszélés, gyakran naplóformátum, de ha nem is az, mindenképpen valamiféle vallomásos forma, amely az olvasó „titkos gyönyörét és [a szöveghez való] voyeurisztikus viszonyulását eredményezi.” És mivel a szöveg többnyire rövid részekre tagolódik, arra is alkalmas, hogy „zavaró környezetben is

boldogulni lehesen vele,¹⁹ például a vonaton is olvashatják a nagyvárosokat körülvevő kertvárosban lakók, akik naponta ingáznak, de akár még a metróban utazók is. A szövegek tehát egy bizonyos olvasóközönség igényeire, életmódjára és olvasási szokásaira vannak ráhangolva. Ezen túl jellemzőek a szövegekre a nyelvi újítások is: nemcsak felhasználják a kortárs szlenget, hanem teremtik is: a *Bridget Jones* köznyelvívé (vagy legalábbis rétegnyelvívé) vált kifejezései közé tartozik a szingli megfelelője, a „singleton”, de a „functional relationship” („működőképesség kapcsolat”), a „smug marrieds” (pöffeszkedő családostok – szerintem inkább „bepállott házastársok”) vagy az „emotional fuckwit(tage)” („érzelmi lejmolás/lejmoló/lej-mista”).

A *Bridget Jones naplója* – mint a műfaj archetípusa – tehát annak ellenére, hogy látszólag problémátlan, otthonos fiktív világot teremt, hiszen nagyon sokan azonosulnak a narrátor pozíciójával, és annak ellenére, hogy első ránézésre talán nem különbözik egyéb első személyű elbeszélésektől, melyek narrátora egyedülálló férfi vagy nő, igen pontosan körülhatárolható regényhagyományból jött létre és igen specifikus kulturális jelölői vannak, melyek aláássák az otthonosság öltésmentes narratíváját. Mert bár akár a nyelvi újításokat is felfoghatjuk úgy, hogy a modern kommunikáció különféle formáiban (sms, email) éppen maga az újítás az otthonosság, hiszen mindenki „nyelvújítónak” tekinthető, ez a (nyelvi) tér azonban legalább annyira otthonos, mint amennyire otthonatlan is. Annak ellenére, hogy a narrátor személyében van egy látszólag fix középpont, legalább annyira hasadt is ez a szöveg; a főszereplő-narrátor pedig rendkívül élesen és önironikusan oszcillál a leghagyományosabb (a minél jobban és minél szerelmesebben férjhez menni imperatívuszának engedelmeskedő) nőfigura és egy ezzel teljesen ellentétes szubjektumpozíció között: a másik oldalon az önálló „karriernő” áll, a maga autonómiaigényével és mindazzal, ami – legalábbis az angol kontextusban – a feminizmus második hullámát követő posztfeminista pozícióból következik. Azaz tudatában van egy kulturális-irodalmi hagyománynak, amelynek ellentmondásos ikonográfiáját kontrasztosan előhívja, miközben minduntalan azonosul is hol ezzel, hol azzal a részhagyománnyal, részképpel; bele-beleesik egyik-másik szerepbe, de azzal egyidejűleg mindezt ki is neveti ironiával, önironiával, miközben tudatában van annak is, hogy nem tud ezen a bonyolult diszkurzushálón túllépni, attól függetlenül, kívülről beszélni. S teszi mindezt kulturális utalások révén, azok tudatos és ironikus idézésével.

Az persze más kérdés, hogy melyik olvasó és melyik irodalomtudományi diszkurzusz lát meg mindebből a szövegben. A szöveg ugyanis sokak szemében a legbanálisabb románcos történet is lehet, és a filmváltozat, mivel nem tudja fenntartani ezt a megsokszorozott szubjektumpozíciót betöltő, hasadt és ironikus ént, szintén ezt az olvasatot erősíti. A szöveg többféle lehetséges olvasata viszont szerintem potenciálisan abba az irányba viszi ezt a műfajt, ahol talán átjárhatóvá válik az elit és a populáris kultúra közötti határ, illetve – akárcsak a „middle-brow” irodalom esetében történt – bizonyos kulturális, irodalomtudományi fogalmak átértelmezéséhez is elvezethetnek. De mivel nemhogy próféta, de Kasszandra sem vagyok, efféle jóslásokba nem bocsátkozom. És azt is csak remélni tudom, hogy bár minden bizonnyal ezen fejtegetés után is sokan mondanak nemet a népszerű

irodalomra, talán kevésbé és kevesebben fognak nemet mondani a (nő)nemre a (népszerű) irodalomban.

JEGYZETEK

1. Jerry Palmer, *Soap Opera, Romance and Femininity* = Uő, *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*, Routledge, London, 1991, 155.

2. Menyhért Anna, *A szingliregény* (Helen Fielding: *Bridget Jones naplója*, India Knight: *Szex, pasik, gyötrelmek...*, Irena Obermannova: *Egy őrült feleség naplója*, Jessica Adams: *Kalandorok emailjeinek*). Ex libris. Élet és Irodalom (2002. máj. 10.) 23.

3. Andreas Huyssen, *A tömegkultúra mint nő – a modernség másikja*. Ford. Bene Adrián, Lőrincz Noémi. Kalligram, Tematikus szám: A modernség neme (2002.9) 21.

4. Uo.

5. Az angol irodalmi kontextusban a nálunk kevésbé ismerős „gótikus” (rém)regényekkel kapcsolatban indult el ez a fajta gondolkodás, majd ezt kiterjesztették egyéb népszerű műfajokra is. Tania Modleski például három jellegzetesen női műfajt vizsgál ilyen megközelítéssel és pszichoanalitikus irodalomértelmezéssel: a gótikus regényt, a románcot (pl. Júlia-regények) és a szappanoperát. (V.ő.: Tania Modleski, *Loving with A Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Routledge, New York, 1990.) Fenti fejtegetésemben az ő gondolatmenetét viszem tovább és alkalmazom a maszkulin műfajokra.

6. Janet Todd, *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. Virago, London, 1989, 218.

7. Dale Spender, *Women and Literary History*. In: Catherine Belsey, Jane Moore, szerk. *The Feminist Reader – Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Macmillan, London, 1989, 24.

8. Első angol kiadása: Helen Fielding, *Bridget Jones's Diary*, Picador, London, 1996. Magyarul: Helen Fielding, *Bridget Jones naplója*. Ford. Sóvágó Katalin. Európa, Budapest, 2000.

9. Suzanne Ferris, Mallory Young, *Introduction* = Uők, szerk., *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge, New York, 2006, 4.

10. F.R. Leavis, *The Great Tradition*, Penguin, Harmondsworth, 1962, 14, 25, 27.

11. Ide lehet sorolni Margaret Mitchellt (*Elfújta a szél*), Daphne du Maurier-t (*A Manderley-ház asszonya*) és olyan elbeszélések szerzőjét, amelyek Hitchcock-filmek és egyéb filmek alapját adták, mint a *Madarak* vagy a *Ne nézz vissza!*, Agatha Christie-t és a magyarul méltánytalanul ismeretlen Elizabeth Bowent vagy Nancy Mitfordot.

12. V.ő.: Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920 to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford University Press, Oxford, 2001, 3–6.

13. Séllei Nóra, *Egy szingliregény Magyarországon: A Terézanyu kulturális környezete* = Uő: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2006, 168–171.

14. Virginia Woolf nagyon tudatosan az *Ulysses* női változatát akarta megírni a *Mrs. Dalloway*-ben.

15. Idézi: Joanne Knowles, *Nick Hornby's High Fidelity: A Reader's Guide*. Continuum, London, 2002, 14.

16. Az külön szociológiai és szociálpszichológiai kérdés, hogy a magyar közgondolkodásban miért ennyire egyértelműen nőnemű a szingli; talán nem tévedek nagyot, ha azt feltételezem, a mai magyar valóság még mindig sokkal természetesebbnek tekintti, ha egy férfi fiatalkorában „éli világát”, mint ha egy nő teszi ugyanezt, illetve ha egy férfi megteremt az úgynevezett egzisztenciáját (ld. a kulturális tudattalanunkról sokat eláruló, s egyben a jelenséget természetessé tevő „házasember” kifejezést), mielőtt családja lenne – már ha egyáltalán, hiszen az aglegény sosem keltett olyan negatív asszociációkat, mint a vénlány (az aggszűről nem is beszélve), a férfiak esetében sokkal inkább tolerálták, ha nem családban akarta leélni az életét. Meglátásom szerint tehát a szingli ebben az egyértelműen nőneműsített jelentésben a mostanra valóban tarthatatlanná vált vénlány-elnevezés modernizált formája, melynek használata jelzi azt is: a szingli (az önálló életet élő, fiatal, többnyire képzett, diplomás nő) még mindig idegen test társadalmunkban: nem véletlenül vált olyan politikai töltetű kifejezések részévé, mint a „szinglihordák”.

17. Imelda Whelehan, *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary: A Reader's Guide*. Continuum, London, 2002, 12. A „női akárci” utalás az egyik legismertebb középkori angol moralitásjátékra, az *Everymanre*.

18. Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 249, 248.

19. Whelehan i.m. 22., 23.

TAMÁS ZSUZSA

„Jókainak befellegzett”

KLASSZIKUSOK ÚJRAMESÉLVE ÉS EGYÉB TÜNETEK

Ha arra kérnének – márpedig erre kértek, ezért vagyok itt –, hogy válaszoljak röviden arra a kérdésre, mi újság a magyar gyerekirodalom háza táján, azt felelném, épp egy sikeres gyerekkönyvszerző kiadója, vállalkozása borzolja a kedélyeket. A gyerekirodalommal, de a gyerekekkel és az irodalommal foglalkozók kedélyeit egyaránt.

PetePite Kiadó (a nagysikerű *PetePite* című regény szerzőjének, Nógrádi Gábornak kiadója) arra vállalkozott, hogy újramesél egyes klasszikusokat. Egyelőre Jókai Mór *A köszívű ember fiai* és *Az arany ember*, valamint Gárdonyi Géza *Egri csillagok* című regénye jelent meg „újramesélt” változatban, de előkészületben van Mikszáth Kálmán *Szent Péter esernyője* és Victor Hugo *Nyomorultak* című művének újraírt, tömörített változata.

Az első három kötetet Nógrádi Gergely mesélte újra. És itt álljunk is meg egy pillanatra. Mert hiába jelenik meg ez a tény az újságokban így: „Az első három kötetet a költőként és kitűnő ifjúsági íróként ismert Nógrádi Gábor fia, Nógrádi Gergely „fordította le” ma használatos magyar nyelvre”, a kitűnő ifjúsági szerzőként számon tartott író mégiscsak az apa, s Nógrádi Gergely eddig a hazai bulvársajtó újságírójaként, szerkesztőjeként volt ismert. (S talán ezért is sántít Radnótira vagy Mándy Ivánra hivatkozni, akik a *Don Quijoté*-t hozták közelebb az olvasókhhoz, valóban jelentősen megkurtított változatokban.) Az első kötetek megjelenését követően a tanárok, könyvtárosok és olvasáskutatók, de a szülők és talán még a diákok is két táborra szakadtak: egyesek az átírás tényét kifogásolva elutasítják az újramesélt műveket, mások örömmel üdvözlilik őket.

„Vajon mit fog kérni a tanár a hetedikes gyerekektől, amikor a tanmenet szerint *A köszívű ember fia*hoz érnek? – olvashatjuk a vitára sarkalló kérdést a *Csodaceruza* honlapján. Vajon „egy műről” fog-e beszélni az osztály, vagy lesznek olyan feladatok, amelyek a Jókai-eredeti és a Jókai-átírt-újramesélt szövegére fognak vonatkozni? Szó esik-e majd a kétféle változatról, vagy az átírás eredetiként fog megjelenni?” A *Csodaceruza* körkérdésben szeretne választ kapni arra, hogyan vélekednek a szakemberek, tanárok, szülők az új sorozatról, és a válaszokat reményeik szerint hamarosan közzé is teszi.